
ŠKOFJELOŠKI PASIJON – MED VERO IN DVOMOM

Članek poskuša z obravnavo prvega slovenskega dramskega zapisa zgoščeno podati osrednje interesne smernice njegovega proučevanja. Osvetlitev literarno-zgodovinskih okoliščin nastanka pasijona naj bi utemeljila zvrstno pripadnost ter posebno skladanje z osnovnimi načeli literarno-umetnostne dobe baroka. Uvrstitev v tri t. i. različne smeri baroka, ki pomenijo obenem tudi različne ravni upodobitve, naj bi predstavila kompleksnost baročne dobe nasploh ter odprla problematiko položaja, v katerem se nahaja literarno delo v tistem času. Jezikovna ter predvsem ozko slogovna analiza naj bi potrdila ustrezno literarno-teoretsko opredelitev *Škofjeloškega pasijona* ter se dotaknila še neraziskanih poti proučevanja tega dramskega besedila.

1 Uvod

Škofjeloški pasijon je najstarejši slovensko zapisan dramski tekst, ki odraža prehodno obdobje v razvoju slovenskega knjižnega jezika: poleg opiranja na protestantsko tradicijo (jezikovni zgled takratne bolj dolenske govorne osnove Ljubljane) se kaže tudi že upoštevanje glasoslovnih značilnosti, ki so se pomikale proti gorenjskim (uveljavitev moderne vokalne redukcije), celo rovtarskim govorom. Splošna literarnozvrstna opredelitev *Škofjeloškega pasijona* kot baročne pasijonske procesije besedilo povezuje s srednjeveško dramsko tradicijo (preko igre o paradižu, cikličnega misterija in jezuitskih iger), obenem pa predstavlja kapucinski dokument¹ z ustreznimi didaskalijami, ki je nekakšna inscipientska knjiga za uprizoritev. Večina solističnih replik je zasnovana po načelu spokorne pesmi. Te palinodije ponazarjajo štirinajst podob iz Stare zaveze, ki gradijo osrednjo podobo o Kristusovem trpljenju. Vse druge podobe s svetopisemskimi osebami ali alegorijami iz verskega izročila le pojasnjujejo pomen osrednje zgodbe pasijona. Velikonočna pasijonska proce-

¹ V nasprotju z jezuiti so na povabilo škofa Hrena kapucini prišli v Ljubljano kasneje in zato njihova naloga ni bila zgolj 'spreobračanje krivovercev k pravi katoliški veri', temveč le dušnopastirska dejavnost. Pridigarska navodila kapucinskega reda so ponovno poudarjala /.../, da naj za svojo pridigo uporabljajo evangelij. Čeprav za njih splošno velja, da so bili ljudski spovedniki, se red prvotno s tem ni ukvarjal: šele provincijski kapitelj v Ljubljani 1658 je določil, da sta pridiganje in spovedovanje obvezni duhovniški dejavnosti (Zgodovina cerkve 1991: 143–147).

sija, ki jo je zapisal kapucin Lovrenc Marušič, naj bi se godila v Škofji Loki na dan velikega petka, 11. 4. 1721.

2 O tistem času

Nasprotje med obdobjem protestantske in katoliške prenove je bilo v največji meri v razumevanju vloge vere in cerkvene organizacije v verskem in posvetnem življenju (Pogorelec 1986: 122). Naraščala je težnja po javnem in množičnem udejstvanju pri verskih dejavnostih. Odtod pritisk govora na pisno normo ter poskus zblíževanja evangeljske besede protestantov z ljudsko vsakdanjostjo, ki naj bi zdaj potekal vodeno, z duhovnikovo razlago verskih nauk ter tako dosegal osnovni namen rekatolizatorjev – univerzalno idejno enotnost. Uprizorjena svetopisemska vsebina (kot nujnost tudi čutno-predstavnega izkustva pri doumevanju zapisanih besed) je neogibno sprožila niz analogij med doslej ločenimi svetovi. Človek je naposled lahko na lastni koži opazoval protislovja t.i. večnih resnic, čeprav še zdaleč ni bil prepuščen lastni presoji, se je pa nevarno nagibal vsaj k misli na t.i. svobodo vesti. Prvikrat je lahko zaslučil neabsolutnost nekega reda, spremenljivost vere (protestantski in katoliški nauk) pa je ponujala stik z znanjem drugih različic (še vedno) krščanske vere ter posledično tudi s sicer nerealno možnostjo samostojne odločitve.

Na naših tleh bi morda res težko govorili o rekatolizaciji v smislu obnovitve predprotestantskega mišljenja,² zato lahko tovrstno spremembo v cerkveni politiki, ki je skušala korenito vplivati na pobožno dušo, imenujemo le drugačen zorni kot glede na vero. Obnovljeno verovanje v katoliškega boga je preprostemu človeku iz slovenskega ljudstva, ki je zamenjal verovanje (prej slepo kakor s premislekom), odpiralo tudi novo nepremostljivo brezno dvoma, ki je zazevalo ob stari resnici o nemoči poenostaviti nauk, zapisan v svetih knjigah.

Čeprav je obveljalo, da je protestantsko gibanje na Slovenskem odigralo vlogo renesanse, lahko sklepamo, da je nekatere renesančne težnje, predvsem tiste, ki se tičejo človeka kot posameznika, prevzela tudi kratka doba baroka.³ Ni bilo več mogoče zanikati t.i. renesančnega odkritja človeka in njegovega mesta v svetu, a baročni nazor je vzniknil iz zavedanja krhanja humanistične harmonije (ta se je izkazala za nezadostno pri upodabljanju zapletene človekove osebnosti) ter porodil refleksijo o človeku, ki je bila zaznamovana s posebno tragičnostjo. Baročni misle-

² O natančnem načinu verovanja ali zaprisegi večine slovenskega ljudstva izključno katoliškemu bogu v tistem času lahko le ugibamo. Na podlagi nekaterih rokopisov in protestantskega izročila lahko sklepamo o sočasni rabi slovenskega jezika v 16. stoletju tudi v katoliških krogih: Kidrič na primer posebej poudarja gorenjsko poreklo pisca prevoda Stapletonovega evangelistarja kljub upoštevanju Dalmatina. To jezikovno dejstvo bi bilo mogoče razlagati s predprotestantskim knjižnojezikovnim izročilom, t. i. koroško-gorenjske različice, ki se je protestantskemu izročilu navkljub obdržala v naslednja obdobja (Pogorelec 1986: 123, 130).

³ Če zanemarimo družbeno-politično gledišče in nazive, kot so verska katoliška prenova ali protireformacija, nam obdobja ne preostane drugače imenovati kakor barok. Ne bomo se tudi ustavljali pri spornem vprašanju zamejevanja obdobja in mučnega določanja mejnikov, saj menimo, da so se (in se še bodo) strokovnjaki s tem problemom že dovolj ukvarjali.

ci so, za razliko od svojih predhodnikov, izpostavili ravno nasprotja med človekom in družbo, naravo ter zakoni sveta nasploh.

3 O (slogovni) podobi baročnega besedila

Katoliška verska obnova je z ideološko spremembo v sporočilni vsebini besedil utemeljila tudi potrebo po slogovni spremembi (Pogorelec 1988: 351). Pri tem mislimo posebno osredotočenost na obliko (besede in besedilne celote), ki gotovo lahko velja za osnovno načelo baročnega upovedovanja sveta. Večja mera pozornosti, ki je bila dodeljena samemu jezikovnemu izrazu (v primerjavi s prejšnjimi literarnimi obdobji), naj bi skušala ustvariti (po)polnost, pa tudi urejenost oblike (vsebine – to je, cerkvenih načel, pogosto dogmatičnih).

Baročno besedilo je za razliko od protestantskega moralo vzbuditi čustveni vzgib, zaradi česar je oblika prevladala nad vsebino (tema podrejena izvedbi). Z renesančnim (protestantskim) besedilom je primerljiva namera vplivati na naslovnika: protestantska pridiga je hotela predvsem poučevati o krščanskih resnicah, medtem ko baročna želi prepričevati sprejemnike, da bi se v življenju tudi ravnali po teh resnicah. Celó urejeno nizanje poimenovanj iste pomenske vsebine v manierističnem besedilu, za razliko od renesančnega, ni več povzemalo vloge uravnovešanja, temveč je služilo poglobljanju vsebine (na paradigmatiki ravni) (Praprotnik 1993: 27). Iz izostrenega estetizma oblike je izhajala variantnost podob in večplastna metaforičnost pomena (konceptualizem, emblematika) (Robinson 1989: 13). Kakor v renesansi je bilo tudi v podstavi baročnega sloga osnovno vodilo človekov nazor oziroma njegov odnos do temeljnih načel lastnega obstoja. Renesančni odnos je bistveno izhajal iz človeka, v baroku pa je bilo obnovljeno obračanje človeka k Bogu, značilno za srednji vek. Vez s srednjeveško miselnostjo⁴ je bila v sholastični logiki razlage verskih resnic samo preko analogij (primere in eksempli) (Praprotnik 1993: 28). Raziskovalci pogosto opažajo tudi določeno mero ponovljenih značilnosti, ki ne sodijo v ozko namero rekatolizacije in nehote ohranjajo srednjeveški pogled na svet. S. S. Averincev celo trdi: „V poeziji zgodnjega srednjega veka ter v poeziji evropskega manierizma in baroka vznika v hiperbolizirani in razkriti obliki skupna svojstvenost vsake poezije (Sofronova 1982: 6).

O zadnji fazi baroka lahko govorimo (konec 17. in začetek 18. st.) kot o odpiranju naproti izrazu, ki bi odražal zgolj sočasno vrenje in človeka v njem (že brez ozira na protireformacijske namere). Človekovo zavedanje lastne poraženosti v boju z zlom, nezmožnost rešiti nasprotja notranjosti ter zato neogibnost trpljenja so zaznamovali tragičnost baročnega občutenja sveta. Baročna besedila so pogosto opisovala bolezensko strast in grozo, ki se je odražala v slogu na način mističnih alegorij in

⁴ Čeprav je potrebno izpostaviti tudi razlike: teološki pogled na svet srednjeveških družb se je opiral na ustaljene predstave o svetu in duši kot presečišču nasprotujočih si sil. Takšna dualistična shema še ni vključevala notranjega tragičnega konflikta, z zavestjo o poraženosti, značilnega za barok, zato ker še ni bila dopuščena predstava o individualni vrednosti človeka (Robinson 1989: 11–13). Obnovljeno srednjeveško razmerje, dopolnjeno z vedenjem o možnosti popolne svobode, je bilo zato v baročnem slogovnem izrazu prikazano umetelno in zapleteno (Pogorelec 1988: 351).

naturalističnih podrobnosti (Robinson 1989: 10). Odtod artistična krčevitost, afektivno stopnjevanje, paralizirano z razumskim reduciranjem izraza, na slogovni ravni pa prevladovanje figur, kot so antiteza, asindeton in oksimoron, čemur botrujeta predvsem načelo kontrasta in asimetrična kompozicija (Pogačnik 1990: 234, 235).

Ohranjeni zapis *Škofjeloškega pasijona* izpričuje neenotnost tako v zapisu (na glasoslovni, pravorečni in pravopisni ravni) kot tudi v izbiri besedišča in v vključevanju stilnozaznamovanih izrazov. Besedilo ne pripoveduje, temveč skuša prikazovati, ne upodablja, a izraža (ekspresivno), skuša s prepričljivostjo podob (per figuras et figurata) dokazovati večno enakost ustroja sveta. Tovrstna mnogoplastnost besedila govori o zapisovalčevi težnji po čim večji verjetnosti, pa tudi o *poskusu* prikaza sveta v celoti, ki pa je drugačna od renesančne celovitosti, utemeljene v antropocentризmu: ta se je namreč začela krhati, zato je *poskušanje* ponovne vzpostavitve v baroku malo bolj tragično.

Svojega tragičnega nazora baročna doba še ni mogla preslikati na nasprotja družbene resničnosti, zato ga je razumela kot večno protislovje duha. Vendar je z osvoboditvijo notranjega sveta renesančne idealizacije in utopične harmonije odprla pot novemu povelečevanju človeka, ki se ga sicer ni več tikalo v celoti, temveč le njegovega razuma s sposobnostjo prosvetljevanja in prvih korakov selekcionizma (Robinson 1989: 11–18).

4 Poskus opredelitve oblikovanja (umetniškega) sporočila v *Škofjeloškem pasijonu*

Če poskušamo prodreti do idejnih izhodišč, ki so vodila pisca pri oblikovanju besedila, je bila prva gotovo težnja slediti načelu odslikave. Literarno delo, v katerem bi vsi elementi odražali drug drugega, je bilo v baroku razumljeno kot dovršeno. Način, kako je pisec podajal snov, je bil predvsem posrednega značaja (primerjave, opisne figure, različni zorni koti upodobitve...). Osnovni namen baročnega pisca je bil doseči, da bi sprejemnik postopek primerjave razumel kot jasno analogijo med umetniškim delom in realnim življenjem. Zamenjevanje enega pojava z drugim ter posledično utrditev vezi med njimi sta porodila simbole, ki so bili nestalni in neoznačeni. Vsak pojav, dejanje ali figura (pa čeprav pogosto oddaljena od izhodiščne) naj bi bili odraz božjega počela ter hkrati potrjevali večni pomen t.i. verskih resnic. Odtod večplastnost baročnih del.

Dvojnost sočasno prepletajočih se nasprotujočih si svetov se v *Škofjeloškem pasijonu* odraža tudi na ravni jezika, kjer je delitev na vzvišeno in tostransko (zemeljsko, nizko) izpeljana relativno dosledno: jezik služi karakterizaciji likov, saj je njihov govor socialno ali funkcijsko zaznamovan (rabljev žargon, Judežev govor, govor Kristusa...). V replikah, kjer jezikovna oblikovanost odraža podobo govorca, se razvija posebno razmerje med obliko in vsebino. Tudi dosledna personifikacija – utelešenje pojmov kot sta smrt in duša ter pojavitev angelov svojevrstno priča o grajenju hierarhične ureditve sveta. Če sledimo tipologiji, ki jo navajata L. A. Sofronova in A. V. Lipatov, lahko opazujemo, kako se v besedilu prepletajo različne ravni upodobitve (in jezikovnih plasti), ki obenem predstavljajo tudi različne smeri baroka (Sofronova 1982: 86–88).

Že pred nastopom Kristusa se v pasijonu pojavijo utelešena Smrt, Duša, Lucifer in hudiči kot žive alegorije, katerih besede so le izhodiščni označevalci mogočega višjega pomena ali celo smisla. Njihov jezik je v primerjavi z jezikom nastopajočih človeških likov vzvišen (količina besed s kvalifikatorji knjiž., relig., ekspres.). Temu ustreza tudi Auerbachova opredelitev figuralne metode oziroma razlage. »Pripetljaj, ki se zgodi na zemlji, ne pomeni le samega sebe, ampak hkrati tudi pripetljaj, ki ga predhaja ter potrjujoč ponavlja. Zveza med pripetljajema ni pojmovana kot časovni ali vzročni razvoj, temveč kot enotnost znotraj Božjega načrta« (Auerbach 1998: 406). Poskus izpeljati načelo odslikave, figuralna metoda ali alegorična smer dokazujejo t.i. **visoki barok**, za katerega je značilna tudi igra s pomeni ter zapletene poetične oblike.⁵

*Sdei sdei ali preposnu,
Se prestrashim grosnu,
Morem iest Sposnati inu obstati,
De sadosti ie ugrehih Spati
Iest iest sem Christusha vmorilla (714–718).*

Magdalena z geminacijo časovnega prislova ter protivnim veznikom ekspresivno izrazi nenadno ovedenje, da je bilo njeno življenje, ubesedeno v metafori spanca, do tedaj grešno. Groza zavedanja se seli od preteče nepovratnosti časa na njeno osebo, ki jo zdaj zaznava s skrajnostjo krivde. Magdalena namreč razume lasten greh kot odraz njene grešne narave, ki na simbolični ravni pomeni neposreden umor Kristusa (upoštevanje hkratnosti dobesednega in drugotnega pomena).

Na idejni ravni načelu odslikave odgovarja osnovno vodilo pasijona: gledalec (grešnik) mora doumeti (uzreti božji strah: '*polle inu se zahni bati*'), da sam ni kriv le za lastno nesrečo (tj. grešnost), temveč tudi za Kristusovo trpljenje. Ker pa Kristus uteleša vse, kar je najvišjega v človeku in torej (idealnega, dobrega) človeka samega, je grešnik, ko greši, odgovoren za trpljenje vseh ljudi. V *Škoffjeloškem pasijonu* je razdalja med simbolno razsežnostjo in konkretnim pomenom zmanjševana do tiste skrajnosti, ko razlika med obema razsežnostima postane zanemarljiva. Na ta način je načelo odslikave dosledno ne samo ubesedeno, temveč tudi uresničeno.

Na ravni zunanje oblike se načelo odslikave kaže v značilnostih, kot so scenska postavitev, utelešene alegorije, nenehno kazanje konkretnih prič (predmetnih dokazov) Kristusovega trpljenja, opozarjanje na dogajanje, analogno vsakdanjemu življenju ter izpeljevanje poučnih zgledov. Tako se temu načelu pridružuje zavestno stremljenje vplivati na gledalca, ki meji na pridižno podajanje eksemplrov.

Zvrsti se parada angelov, ki nosijo različne predmete kot priče Kristusovega realnega trpljenja, potemtakem z namenom navajanja k pokori.⁶

⁵ Alegorična smer t. i. visokega baroka prav tako nadaljuje srednjeveško tradicijo poezije (Sofronova 1982: 9).

⁶ Tako tudi v podobnih igrah iz tistega časa, na primer v poljski igri *Żaloszna tragedia de passione Christi* (Sofronova 1982: 98).

*Le Sem le Sem o Zhlouek moi
Spomisli kai ie Sturu greh toi,
Js grenkiga pye Jesus keliha,
Sa uolo tebe greshnika,
Keruaui pott od niega gre
Sa tebe tozhi millu Solse,
O zhlouek dokler se she sdrou,
Spohnai dobroto Boshia prou (59–66).*

Prvi angel, ki nosi kelih, s konkretno metaforo ponazori Kristusovo žrtev za človeka. Pomen greha je personificiran, sinestetično zblíževanje pomena krvi in solz uvaja refren, kjer je najti misel o človekovi zdravi presoji, ki naj bi prepoznala božjo dobroto, to je pravičnost. Trpljenje je izraženo s prispodobo, ki v pasijonu meji na dobesedni pomen. Tako še: *Tudi moresh ta keruaui pott potitti, ieno uolla ozheta NebeSskiga napolniti (384–5)*, kjer kazalni zaimek kaže na konkretni pot ter ozavešča simbolni pomen trpljenja. Božji red je izražen z modalnim glagolom eksplícitnega ukaza.

Če opisano načelo lahko pojmuje kot upoštevanje Aristotelove teze o poetičnem poustvarjanju resničnosti, potem je v pasijonu očitna tudi druga težnja, ki se približuje Aristotelovi opredelitvi mimezis, celo naturalistični ogolelosti izraza. Brezsramna neposrednost sega skozi upodobitev⁷ v sam izraz: znotraj poskusov zglednosti in umetne prepričljivosti je beseda pričela kazati svojo zares prepričljivo plat. Tako je govor ljudi v primerjavi z alegoričnimi figurami neposrednejši v poimenovanju predmetnosti (nanašanje na konkretne scenske predmete, manj je prenesenih pomenov) ter vsebuje večji delež nemcizmov in domačih narečnih izrazov. Takšna ubeseditev videnja sveta ustreza t. i. **nizki smeri baroka**, ki se je imela za nadaljevalca ljudske srednjeveške in renesančne kulture ter obenem ni zavračala knjižne oblike izraza. Nizki barok je v sebi združeval didaktično smer in smer smeha, zato se je takšna upodobitev večkrat približala naivno realističnemu posnemanju resničnosti, ki se je lahko mešalo s postopkom groteske ali fantastike (Sofronova 1982: 7). Značilnosti, kot so nezadržanost,⁸ grobost, neumetelnost izraza, hladnokrvno prepletanje uprizoritve vsakdanjega životarjenja in svetopisemskih dogodkov, lahko v *Škofjeloškem pasijonu* opredelimo kot nepotrpežljivo stremljenje k didaktičnosti ali kot uhajanje izraza v neposredno povednost.

*Hola bratie pogleite to terda shilla
Koku se mu bode okuli herbta ouilla
Ozhem ga taku resmesart koku eno shiuino
De le bomo sashlishali kai ima sa eno stimo (464–467).*

⁷ Kristus se ne pojavi skoraj v nobeni iz tistega časa znani igri, ni bilo prikazano niti njegovo trpljenje niti najbolj nizki ali visoki prizori.

⁸ O popuščanju zadržanosti med ljudstvom, ki se je udeleževalo tovrstnih prireditev, pričajo tudi viri: na Dunaju naj bi davčne sluge predstavljali Kristusovo trpljenje na veliki petek med službo božjo in postno pesem zaključili s porogljivo kitico ter tudi v samo dejanje vključili več robato-humorističnih potez. J. Mantuani celo sklepa, da je bilo tako težišče pasijonskih procesij prenešeno od častitljivega vstajenja na ponižujoče trpljenje (Mantuani 1916: 227).

Judje z rabo nizkopogovornih izrazov dobesečno kažejo na rekvizite in priprave za mučenje ter po načelu naturalistično hvaležne opisnosti ubesedujejo lastno početje.

*Ah shalost preuelika oh skriumost pokrita,
Ah milost boshia ie skeruio polita (492–493).*

Besedilno figuro lahko razumemo kot groteskno slikanje (v obliki eksklamacije), osnovano na baročnem stopnjevanju pomena, ki se zaokroži v protislovni podobi združevanja duhovno nedotakljivega ter tuzemsko občutenega.

*Polle moi brat nashiga krala!.../
de usaki bode mougu uidit negoua zhast inu hualla !.../
ter ternoua krona inu Spotliu Scepter se niem lepo shika,
ta restergani nagudni plaish nai si ga sam Saflika (518, 522, 534–535).*

Jud žali Kristusa s 'kraljem'. Tudi v njegov govor se vrinjajo ostanki retoričnih figur (522), vendar tokrat kot sredstvo parodije (posmehovanje Kristusu). Njegov govor je prežet z nizkimi (pogosto narečnimi) izrazi.

Zdi se, da besedilo ne vsebuje značilnosti t.i. **srednje smeri baroka**,⁹ vendar že sama dramska forma, ki se navsezadnje skuša kosati z oprijemljivostjo in verjetnostjo resničnega sveta, dokazuje nasprotno. A pred nami ni, po F. Koblarju, skrajšana »igra o svetu« z idejnim razponom od stvarjenja sveta do poslednje sodbe, temveč poleg neuspelega poskusa udejaniti težnjo po diahronem zaobsegu sveta še prikaz večplastne resničnosti, ki zajame tako vsakodnevno životarjenje kakor tudi uprizorjene misli o t.i. višjih pomenih in večnih krščanskih resnicah (sinhroni prikaz).¹⁰ Nastopajoče osebe so le nanizane v zaporedju podob. Dinamična vez med junaki ustreza Auerbachovi oznaki alegorično-figurativnih odnosov, ki junake ne povezuje z vzročnimi ali časovnimi, ampak s pomenskimi vezmi (pomenska nasičenost junakom tako ne odvzame realnih potez). Mislimo še na prikazane pojme, kot so greh,¹¹ Duša, Marija, Bog, križ, srce..., ki igrajo odločilno vlogo v spletnju pomena.

Fabulativno ogrodje besedila se razvija nekoherentno (izrazna moč podob se ne stopnjuje okrog Kristusovega trpljenja, retrospektivno ponavljanje je podrejeno didaktični nalogi opominjanja). Sila uprizoritve se razbremeni v človekovem preišljevanju o Kristusovem trpljenju ter o lastni nemoči, da bi se približal Bogu. Torej ne moremo govoriti o klasični dramski zgradbi, temveč o procesijskem značaju pasijona, ki se ustavlja pri posameznih pomenih. Takšna uprizoritev pa je ter-

⁹ Značilno je oprijemanje teorije mimezisa, posledično posnemanja narave, v literarnem delu pa je pisce zanimala predvsem fabula. Ta je postala jedro, iz katerega se je razvila baročna proza, novela, za njo pa baročni roman. Značilna metafora 'svet je gledališče' je ležala v osnovi mnogih žanrov. Pri tem je pomen gledališča odražal načela izgradnje sveta ter gledišča, kot sta časnost in pogojenost (Sofronova 1982: 8).

¹⁰ Lahko bi se strinjali z oporekanjem F. Kalana F. Koblarju, da *Škofjeloški pasijon* ne prikazuje prizorov »od raja do konca sveta«, temveč le simbolično razsežnost izvirnega greha od izгона Adama in Eve iz raja do odrešenikove smrti za blagor človeštva (Kalan 1967: 229).

¹¹ Saj se navsezadnje pojem greha pojavi tako pogosto, da v gledalčevi zavesti skoraj zagotovo prestopi v materialno obliko.

jala zavedanje pritlehne razlage, udeleževanje tudi ozko posvetnega prostora.¹² Še več, če je bila omenjena težnja zmanjševanja razdalje med uprizorjenim in gledalčevim življenjem posledica sledenja mimetičnosti, je bil potemtakem eden od osnovnih namenov tudi prepričati gledalce v nespremenljivost sveta od stvarjenja naprej. V *Škofjeloškem pasijonu* se zdi, kot bi bile vse pomenljive vsebine (človekov padec, izgon iz raja, napoved nesreče in možnosti čudežne odrešitve, utelešene v Kristusovi pojavitvi in neskončnem usmiljenju) omenjene že na skrajnem začetku, z namenom, da bi se ponovile, ne pa tudi, da bi se razvila zgodba.

*Is Paradisha tega uesSeliga lushtniga kraia,
Poberite se Adam inu Eua uam Angelz shraia /.../
Tukai ie Samu tu prebiualishe te nadolshnosti,
Katero ste ui skusi greh Sgubilli.
Poberite se tada! hti ueliki reunosti,
V kateri bote nozh inu dan upilli (1–2, 5–7).*

Vtis celovitosti je bil morda lahko dosežen le z vrsto izrazil, ki so na različne načine stopnjevali pomenska razmerja na poti od zemeljskega (človek) do onostranskega in ustvarjali polja večje ali manjše dramatične pomenske napetosti (Pogorelec 1988: 351). Zato je zanimivo, da je v *Škofjeloškem pasijonu* izgrajevanje globlje logike nespremenljivih krščanskih resnic utemeljeno v stari resnici, a razširjeni, ponovno razloženi (prvotni pomen prehaja v simbolni nadpomen, kar je blizu baročnemu snovanju simbolov). V tem primeru vstopa prav element človeškosti kot dostojen dokaz o nelažnem videzu podob in prizorov, torej ne samo kot primer grešnosti in sledečih muk, temveč tudi kot pričevanje o mogoči resničnosti.

Prepletanje treh slogovnih baročnih smeri lahko, po Auerbachu, razlagamo s samim značajem judovsko-krščanskih spisov: središče krščanskega nauka (utelešenje Boga v človeku najnižjega družbenega položaja – učlovečenje in trpljenje) je bilo povsem nezdržljivo z (antičnim, renesančnim) načelom ločevanja slogov. Pripoved o tem, da je bil Kristus križan kot navadni hudodelec, je obvladala zavest ljudi ter porodila nov slog (visok ali nizek), ki ni zavračal vsakdanjega in sprejemal vase, kar je čutno realistično, grdo in nedostojno, telesno nizko (Auerbach 1987: 37, 58, 19).

Presoja razmerja med baročnim in antičnim nazorom vodi k določeni meri primerljivosti, celo ustrezanja besedila *Škofjeloškega pasijona* Aristotelovi definiciji tragedije.¹³ Osrednja oseba pasijona Jezus Kristus docela ustreza Aristotelovi definiciji tragičnega značaja: saj je vendar utelešena dobrota, poleg tega je umesten, dosleden in do neke mere tudi v skladu z izročilom. Morda je celo glavni namen pasijona prikazati Kristusa kot najbolj trpečega, to je tragičnega, človeka doslej (udarjenega s tragično krivdo; brez krivde krivega). Razlike pa so v naslednjih postavkah: v *Škof-*

¹² Še v srednjem veku je bilo biblično dogajanje moč prikazovati kot vsakdanje pripetljaje na osnovi razlagalne metode (Auerbach 1998: 19).

¹³ Aristotelova definicija tragedije: »Posnema resnobno dejanje /.../ v olepšani besedi (in sicer v posameznih delih z različnimi okrasi) v obliki dramske dejavnosti in ne v pripovedi, in ki z zbujanjem sočutja in strahu doseže očiščenje takšnih občutij.« (Aristotel 1982: 69).

jeloškem pasijonu so le posnetki svetopisemskih oseb in dogodkov, ki ne oblikujejo zapleta dogodkov, temveč temeljijo prav na ponovljivosti in zato potrjevanju že tolikokrat slišane zgodbe o božjem sinu.¹⁴ Dogodek, ki je ležal v osnovi tragedije, je s svojo veličino presegal junake: to je bil Kristusov prihod in vse tragično je bilo le alegorična figura, odblesk tiste medsebojne odvisnosti dogodkov, kjer je bila tragičnost neogibna (Auerbach 1998: 406). Dejanja so osiromašena izvirnosti (lastni grški tragediji), ker je bil predmet mimetičnega upodabljanja v baročni procesiji svetopisemske besedilo (in ne gola resničnost). Le-to pa je bilo zaradi izvorne nepredstavljenosti skozi stoletja že preobloženo z interpretacijami ter vsiljenimi prikazi v Bibliji opisanega dogajanja (bistvo katerega naj bi vendar bilo v višjem nauku, ki je onkraj besed).

V *Škofjeloškem pasijonu* so svetopisemske podobe podvržene poskusu, da bi se spreobrnilo v doživeto izkušnjo (se razvile in peripetijo z miselno-občuteno razsežnostjo). Ker pa novosti na sižejsko-fabulativni ravni niso bile dovoljene, se je izraz poglobil v čimbolj dosledno ubesedovanje doživljanja. Kristusove muke ter čustven odziv nanje so v pasijonskih podobah prikazane s pretirano (hiperbolično, pa tudi litotično) silnostjo. Izpostavljen je pomen skupnega početja (kar utemeljuje misel o vsečloveški, rodovni povezanosti) ter čustvena plat prizorov (pogosto objokovanje, obžalovanje, jadikovanje, sočustvovanje).¹⁵ V besedilu je posebej poudarjena ideja sprejemanja odgovornosti za vsako dejanje, celo besedo.¹⁶ Kristusova zapoved ljubezni do bližnjega ni eksplicitno izražena, temveč je uprizorjena: sam nastopi kot utelešeno načelo ljubezni, saj oddaja lastno življenje za vse ljudi.

A versko čustvo, ki vstaja izza poskusov dovršenosti oblike in mimetičnosti metode, razkriva notranjo negotovost in je nemočni strah (vernika) pred (okrutno in preprosto) resničnostjo vsakdanjega življenja očitnejši. Gledalca ni bilo več mogoče prepričati, da se lahko uprizorjeno življenje (prej razdrobljeno kot celovito) kosa z njegovim. Ostajala pa je možnost vplivanja na njegova čustva, s katerimi je bila tesno povezana prav izkušnja Boga. Vendar ni bilo dopustno istovetenje, temveč ravno poudarjanje gledalčeve drugačne (nižje) narave, ki naj bi šele z zavedanjem svoje grešnosti, lahko s pokoro dosegel očiščenje (svojih) grehov. Dva svetova sta morala ostati nezdružljiva. Odtod antitetična slikanja nebes in pekla, ki na implicit-

¹⁴ Svetopisemska podoba Kristusovega bivanja na zemlji med nizko vsakdanjimi ljudmi ter njegovega po zemeljskih predstavah sramotnega trpljenja je odločilno vplivala na predstavo evropskega človeka o tregičnem in vzvišenem. Nad antičnim načelom je z brezobzirnim mešanjem vsakdanje resničnega in najvišje, najbolj vzvišene tragike prevladala Kristusova zgodba (Auerbach 1998: 37, 407).

¹⁵ J. Pogačnik razlaga sicer osnove meditativne proze s cistercijansko duhovnostjo 12. stoletja, ki je gradila na opisu Kristusovih muk ter ob tem razvijala sočutnost in ganjenost (Pogačnik 1990: 229).

¹⁶ Ker človek ni sam, temveč živi v človeški skupnosti, ki ga zavezuje k človekoljubju, dobroti in ljubezni.

*Ah koku posnu sem iest, sem iest Sposnalla,
de skuki jabuku bom iest sebe sapelalla /.../
ienu sama sebe glih Bogu sturiti /.../*

inu uosS zhloueshki Rod stem Strupam tega greha sadaula (17–18, 20, 22).

ni ravni porajajo nasprotje med večnim in časnim, kjer se snuje zapleten pomen.¹⁷ Misel na Boga še vedno ne dopušča zlivanja svetov, pomiritve ali obljube takojšnje odreditve. Grehu morajo ostati neodpustljivi, ker se le tako ohranja pomen božanskega, ki je strah božji. Opaziti je tudi (nehotno) razkrivanje notranjih protislovij t. i. večnih krščanskih resnic.

*Kupido: kdo ie biu uoisak letta
Katere ie premagaou boga,
Boga toku mozhnu raniu,
Nobeden ni toku mozhen biu,
Koker ta lubesen uelika,
Ie Suesalla bres usega strikha,
Tega kter namre ranen biitte,
Se ie pustou od mene Suesatte ieno ranitte (818–825).*

V govoru Kupida je izraženo nasprotje med božjo zapovedjo ljubezni ter človeškim povelečevanjem moči in neranljivosti (junaštva).

*Marija Saloma: Jesus bo hte Smerte pellan po keruizhe
Zhe uozhe Sadoste strite te Boshie Prauizhe (676–677).*

Marija Saloma posredno razkrije protislovje med krivico, storjeno človeku in božjo pravičnostjo: človek namreč ni vedno deležen božje dobrote. A v antitetičnem soobstoju teh dveh občutij leži smisel krščanskega nauka.

(Ker izvirnost ni sopomenka ustvarjalnosti),¹⁸ morda v poskusu ustvarjalnega duha, da bi, upoštevajoč prepoved izvirnosti znotraj svtopisemskega okvira, ustvaril vsaj zametek sebi lastnega izraza, leži svojevrstna tragika baročnega pisca. V baroku se naposled pojavi vztrajanje, človekovo umsko delo, ki je ustvarjalna dejavnost in sicer le začasno premagovanje strahu pred dozdevno brezsmiselnostjo slehernega človekovega početja. Pri tem postaja jezik izrazno sredstvo poslednjega hlantanja za enovitostjo tiste svobode pod božjim okriljem, oblikovanje katere je zdaj v celoti prepuščeno zgolj človekovemu razumskemu naporu – kako zadržati vsaj misel na čeprav neuporabno božjo veličino (nedvoumno Besedo); obenem pa človeku zmanjkuje sape prav v tistem osvobajanju od božje sodbe, ki je že povsem osamljeno in osebno (intimno) početje – živeti brez misli na vzvišenega se je baročnemu človeku zdelo pač preveč pusto.

Odtod v baročnem besedilu kriki, ponavljanja, anadiploze, pretiravanja, stopnjevanja in zaprtost iskanj v retorična vprašanja, razdrobljeni nizi sinonimičnih ubesedi-

¹⁷ Duša si na primer želi smrti s pomenom absolutnega konca, saj je večnost v peklu neznosnejša od tuzemske hipnosti grešnega življenja:

*Oh; de bi mogla enkrat vmert,
bi otla she uezh terpeti,
alli pred mano beishyta Smert
morem uezhnu shiveti (211–214).*

¹⁸ J. Pogačnik meni, da sta prav aktualizem in izvirnost poglavitni za ugotavljanje kvalitete v baroku (Pogačnik 1990: 235).

tev enoinistega pomena – vsem znanih biblijskih peripetij; odtod izvor pobude poskusov umetelne oblikovanosti izraza ter spet nepotrpežljivo priseganje na včasih okrutno, a učinkovito neposrednost tako scenske postavitve kot tudi brezobzirnih suhih besed.

Že v samem mimetičnem načelu ter v t.i. nizki smeri baroka se je znotraj samih poskusov zglednosti in umetelne prepričljivosti prikazovanja beseda začela krhati. Namera (zapisovalca) druženja človeških elementov kot dokazov resničnosti, možnosti preseganja pomenov ter jasno poudarjena misel (npr. o odgovornosti) v *Škoffeloškem pasijonu* že govori o dvomu, ki ga je bilo v tistem času še neogibno zamolčati. Notranji razkol pisca – ost individualne misli – se je lahko izrazil le v navidezno površju besedila, to je v jezikovnih posebnostih. Dinamizacija vnaprej znanega in določenega pomena je v besedilu največkrat položena v jedro besednih zvez s prenesenim pomenom.¹⁹ Ubeseđovanje višjih instanc v *Škoffeloškem pasijonu* sicer ohranja hierarhičen odnos med človekom in višjo silo, a besedilo na mnogih mestih izpričuje nejasnost v imenovanju Boga in Jezusa Kristusa: poleg običajnega enačenja obeh so presenetljive oblike, ki se obračajo izključno k Bogu. Govorimo o razhajanju pomena, ki bi lahko označeval konkretno vsebino in tistega, ki bi le-to presešel.

Kupido: Kdo ie biu uoisak letta

Katere ie premagou Boga (818–819)

Janez: O moi Moister Jesu Christe (828)

David s harfo: Lubi moi ozha inu Boch

Pomagi ti meni Smoich nadloch /.../

Satorei se ti Milostni Buh zhes me Smilli /.../

Nei se zhes me uSselei toia Sueta uola Snide (838–9, 841, 845).

Če je bilo v govoru Kupida še nejasno, ali govori o Bogu ali o Kristusu, in se Janez že očitno obrača samo h Kristusu, potem so Davidove besede namenjene le še absolutnemu Bogu. Pomen nastaja na prehodu iz dobesednega v simbolično (preneseno, metaforično), ki nujno ne razlikuje med obema, nedvomno pa pomeni hkratnost obeh. Odtod možnost preseganja ter prevzaprav uresničena simbolična razsežnost. Zdi se, kot bi se v razkroju izraza težišče obračalo k višjem pomenu.²⁰ Ti višji pome-

¹⁹ Besedne zveze, v jedru katerih ležijo besede: greh, duša, srce, križ, smrt izpričujejo posebnosti na pomenski ravni: npr. greh skoraj vedno nastopa v personificirani obliki; duša se ne pojavi v prenesenem pomenu; srce označuje tudi pomen spomina; raba besede 'križ' dokazuje pojmovanje hkratnosti dobesednega in prenesenega pomena ter že tudi prehajanje na simbolno raven (več o tem gl. avtoričino diplomsko nalogo z istim naslovom).

²⁰ Zavedamo se le morebitne veljavnosti zaznambe in domnevnega značaja ugotovitve; ali, ker naj bi bila osnovna zahteva pasijona, da naj uprizarja konkretne dogodke, ki naj bi odražali pomen krščanskih resnic (načelo odslikave), se opažanje oblike razkrajjanja izraza ter v samem razkroju ubeganja k višjim pomenom, ne zdi neutemeljeno.

Prim. še: F. Martini: »Tako v religiji kot v državi naj bo čutnonazorni posnetek absolutnega, božanskega. Zato se je ta pompozni slog /.../ nasilno stopnjeval in se s pretiravanjem sam v sebi razkrojil.« (Pogorelec 1988: 351). V baročnem razmerju naj bi člena razmerja zemeljsko – onostransko (človek – Bog), postavljena drug nasproti drugemu, ustvarjala vtis notranje zaokroženosti s ciljem v onostranskem, božjem, duhovnem (Pogorelec 1988: 351).

ni (abstraktni) se približujejo enoznačnosti svetopisemskih besed, katerim je lastno navsezadnje tudi že omenjeno enačenje najvišjih pojmov.²¹

Vendar, če na ravni pomena lahko opazujemo zблиževanje dobesednega in simboličnega (težnja po enoznačnosti, združevanju nasprotij, prevladi nadpomena), po Auerbachu, mešanje slogovnih območij ter svetovnonazorsko druženje različnih smeri baroka, potem se na predstavnih ravni godi že omenjeno dosledno ločevanje svetov. Prav v razliki med nepremostljivimi nasprotji se namreč snuje globlji pomen krščanstva, ki je v smiselnosti trpljenja.²² Nezdružljivost protislovij in premagovanje le-teh, ki se kaže kot dvoumnost oblike, se pogosto zdi zgolj izraz izpovedovalčevega dvoma. Po našem mnenju pa je le-ta značilna za samozavedanje baročnega človeka v premišljevanju o Bogu nasploh (J. Pogačnik ga imenuje kar problematični človek 17. stoletja,²³ ki ga je obvladoval dvom in disharmonija (Pogačnik 1990: 234). Zato se nam zdi opisana posebnost besedila *Škofjeloški pasijon* temeljni argument za utemeljevanje njegove baročne narave, ker dokazuje nenamernost, nezavestnost oblikovanja, dopuščanje disharmoničnosti, nemimetičnosti (resničnost namreč ne more zbuditi verskih občutij). Dvom in čustvo pričata o človekovi misli, ki stremi k samopreseganju. Tisto, kar se je vrnilo pri ubesedovanju, je sled dobe, nehoten odraz časa – protislovij baročnega duha.

Literatura

Škofjeloški pasijon, 1987: preprosta fonetična transkripcija s prevodom neslovenskih delov. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Aristoteles, 1982: *Poetika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Auerbach, E., 1998: *Mimesis*. Ljubljana: Labirinti.

Kalan, F., 1967: Gledališki značaj Škofjeloškega pasijona. *Dokumenti SGM III*. Ljubljana. 108–231.

Koblar, F., 1972: *Slovenska dramatika I*. Ljubljana. 12–23.

Mantuani, J., 1916: Pasijonska procesija v Loki. *Carniola*.

Pogačnik, J., 1990: *Starejše slovensko slovstvo*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofska fakulteta.

²¹ Mislimo na tako značilno enačenje (istovetenje), kot je na primer v začetku *Janezovega evangelija*, ki ukinja spregatev glagola med dvema samostojnima samostalnikoma ali primerjalni člen v komparaciji, nadrejenost in podrejenost členov nasploh, potemtakem poved, posledično zgodbo, ker napoveduje konec človekove misli, z njo pa tudi konec njegovega izraza (molitve, izpovedi ali pesmi).

²² V Magdaleninem govoru zasledimo, da je Kristus sam molil k Bogu za muke. Sama pravi, da je trpljenje samo že zveličanje:

*Zhe nozhes te Smerti zhes dati
Shei ueish de ie Jesus sebe to Martro Isuoleu
Sa odresheine nashe hsoimu ozhetu moleu /.../
Sategaiole iest stabo saluiem /.../*

Sakai ta martro ie tu Iseulizhaine moie (666–667, 670, 673).

²³ Navsezadnje R. Wellek in še mnogi drugi teoretiki pojmujejo Shakespearovega Hamleta kot tipično baročnega junaka.

- Pogorelec, B., 1992: Cerkevno življenje in slovenščina v javnosti v 17. Stoletju. *Bogoslovni vestnik* 52, št. 1/2.
- Pogorelec, B., 1989: Pogled na slogovno podobo baročnega besedila. *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ur. A. Skaza. Obdobja 9. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Praprotnik, A., 1993: *Jezik in slog slovenskih pridig kapucina patra Angelika Kranjskega iz let 1776-1771*. Ljubljana. Diplomski naloga.
- Robinson, A. N., 1989: Ideološke zakonitosti dviženja literarnega barokko. *Razvite barokko i zoroždenie klassicizma v Rossii*. Moskva: Nauka. 4–25.
- Sofronova, L. A., 1982: Princip otaženija v poetike barokko. *Barokko v slavjanskih kul'turah*. Moskva: Nauka. 78–102.
- Sofronova, L. A., Lipatov, A. V., 1982: Barokko i probleme istorii slavjanskih literatur i iskusstv. *Barokko v slavjanskih kul'turah*. Moskva: Nauka. 3–14.
- Zgodovina slovenskega slovstva I.*, 1956, ur. L. Legiša, A. Gspan. Ljubljana: Slovenska matica
- Zgodovina cerkve na Slovenskem*, 1991: pripr. Inštitut za zgodovino Cerkve pri Teološki fakulteti v Ljubljani. Celja: Mohorjeva družba.
- Sveto pismo stare in nove zaveze*, 1975: Ekumenska izdaja. Ljubljana: Britanska biblična družba.